This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Digitized by Google

FA 48.12

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College Library.

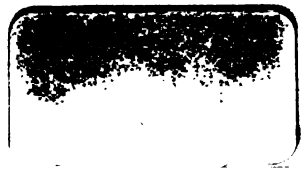
FROM THE BEQUEST OF

CHARLES SUMNER, LL.D.,
OF BOSTON.

(Class of 1830.)

"For books relating to Politics and
Fine Arts."

21 Feb. 1900.



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Ueber

Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit.

Festrede

gehalten in der

öffentlichen Sitzung der k. b. Akademie der Wissenschaften
zu München

zur Feier ihres 140. Stiftungstages

am 11. März 1899

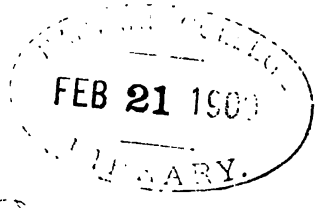
von

Adolf Furtwängler
o. Mitglied der philosophisch-philologischen Classe.

München 1899
Verlag der k. b. Akademie.
In Commission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

Digitized by Google

~~FA 43.12~~
HARVARD [illegible] LIBRARY
FOGG MUSEUM
AM 107.411



Summer fund

Digitized by Google

Wer heute das Trümmerfeld der Burg zu Athen betritt, nicht blöde Neugier, sondern warme Liebe zur Kunst der Griechen im Herzen, der wird nicht dem Geheisse seines Reisebuches folgen und kühlen, befriedigten Sinnes nur die „Schönheit der Ruinen" bestaunen können, ihn wird Schmerz ergreifen und tiefes Weh ob dem Schicksal des Schönen; und wie ein schriller Hohn auf die rohe Wirklichkeit werden die geläufigen Reden von der „Unvergänglichkeit" des wahrhaft Grossen ihm in den Ohren klingen. Zerrissen, blutig liegt die jugendfrische Schönheit vor uns, wie in der Sage Adonis, der blutüberströmte, sterbende, vor der laut wehklagenden Aphrodite, wie der heldenschöne Meleager vor den Schwestern, deren Thränenfluthen unstillbar niederströmten. Geborsten sind die Tempel, zerfallen und zerschunden, verstümmelt und grausam entstellt oder ganz vernichtet sind die köstlichen Gestalten, die einst hier weilten. Ein weher Schmerz erfasst und schüttelt uns: unwiederbringlich verloren, vorübergerauscht ins Meer des Vergangenen ist das Schöne, das uns das Schicksal hier geraubt. Und was uns geblieben, daran unser Auge hängt, in das wir liebend uns vertiefen — entsetzlich ist der Gedanke, dass dies Wenige nur der Laune eines grausam gleichgültigen Zufalls verdankt wird. Wie leicht ja hätte es geschehen können, dass uns das leere Nichts, die vollendete Vernichtung entgegenstarre, da wo wir jetzt an dem geretteten Etwas das Auge erquicken.

Doch während wir schon bei dem Gedanken zittern, dass die uns gebliebenen Brocken mit dem Uebrigen hätten mitverschwinden können, sind viele lange Jahrhunderte in gleichgültigem Stumpfsinn

Digitized by Google

fremd an jener Schönheit vorübergegangen, und nur die Werthlosigkeit der Materie oder die Schwierigkeit ihrer Zerstörung haben beschützt, was uns geblieben ist. Es war eine lange dunkle Nacht. Nur am äussersten Horizonte dämmerte ein verlorener Schimmer, der zuweilen ein empfindendes Auge traf, das ahnend erglänzte, um bald wieder zu verlöschen.

Doch es kamen Zeiten, wo die Sehnsucht nach jener verlorenen, in Trümmer gesunkenen Welt der Schönheit mächtiger und mächtiger wuchs. Es kam die Epoche Winckelmanns und ihre begeisterte Vertiefung in die Reste der griechischen Kunst, die nun immer begieriger gesucht und gesammelt wurden. In keinem Geiste jener Epoche hat die griechische Schönheit ein stärkeres, mächtigeres Feuer entfacht als in dem unseres Dichters Goethe. Der bescheidene kleine Saal von Gipsabgüssen nach Antiken, den Kurfürst Karl Theodor 1767 in Mannheim hatte einrichten lassen, warf den ersten zündenden Funken in seine Seele. Und wie noch der alte Mann empfand, lehrt unter anderem jene Aufzeichnung von 1816, dass eines Morgens „die Begierde, etwas dem Phidias angehöriges mit Augen zu sehen, so lebhaft und heftig ward, dass er den Wagen ohne Vorbereitung nach Rudolstadt lenkte und sich dort ‚an den erstaunenswerthen Köpfen von Monte Cavallo' — deren phidiasisches Wesen freilich blöder Blick von Gelehrten bis heute zumeist verkannt hat — für lange Zeit herstellte". In dichterischen Schöpfungen hat er diesem innersten Erfassen griechischer Schönheit unvergänglichen Ausdruck gegeben. Sie sind und werden wohl bleiben die herrlichsten Blüthen, die der Abglanz griechischer Sonne in unsern Zeiten und auf unserm Boden hervorgerufen. Denn was dem Dichter genügen durfte, das ahnende Schauen des fernen Schönen, das ihm frische Quellen in der eigenen Brust erschliessen half, das konnte dem bildenden Künstler nicht hinreichen, wenn er so verwegen sein wollte, mit jenen fremden Gestalten zu wetteifern. Was die antikisirende Kunst der Goethe'schen Epoche zu Anfang unseres Jahrhunderts an eigenen Werken geschaffen, wie auch an Ergänzungen antiker Statuen geleistet hat, die zum Theil

Digitized by Google

unter Aufsicht grosser Künstler, wie Thorwaldsen und Rauch, geschahen und damals allgemein befriedigten, zeigt uns jetzt nur, wie allgemein und verschwommen, wie blass und leblos doch die Vorstellungen der damaligen Künstler von der Antike waren. Von dem eigentlichen Innern, dem im Kern trotz aller Typik doch immer Individuellen der antiken Kunst hatten sie nichts erfasst und sich mit dem kraftlos blassen Schimmer begnügt, der ihnen aufgegangen war. Wir sind heute weiter, wesentlich weiter und tiefer gedrungen, im Verstehen und Erkennen wenigstens, nachdem der Wettlauf im Nachschaffen als aussichtslos aufgegeben worden.

Die Schätzung einer vergangenen Kunst führt zum Sammeln ihrer Ueberreste. Die Art jener Schätzung bedingt die Art dieser Sammlungen. Eine Geschichte der Antikensammlungen ist, wenigstens in den Hauptzügen, zugleich eine Geschichte der Auffassung und Empfindung, die der alten Kunst entgegengebracht wurden. Wobei nur zu bedenken ist, dass die Sammlungen nur langsam und schwerfällig den Wandlungen zu folgen vermögen, welche Auffassung und Empfindung in rascherem Wechsel durchzumachen pflegen. Dem starken und tiefen Schmerzgefühle, das uns jetzt ob der Vernichtung der herrlichsten alten Werke überkommt, würde die äusserste Sorgfalt in liebevoll kennender Bewahrung des Wenigen entsprechen, das uns geblieben. Wie hat sich das entwickelt, was wir heute, ohne freilich sie immer zu erreichen, doch als Forderung stellen? Und wie entstanden überhaupt die Museen als absichtliche Sammlungen von als kostbar empfundenen Resten vergangener Zeiten?

Die Epoche gesundester Vollkraft im Alterthum kümmerte sich nicht um das Gewesene und kannte nichts Museumgleiches. Als 480 v. Chr. die Burg von Athen von den Persern zerstört war und die siegreichen Athener nun daran gingen, das Heiligthum ihrer Göttin aus rauchenden Trümmern wieder herzustellen, da beschlossen sie, die Menge der prächtigen, zum Theil aus schönstem parischen Marmor gefertigten und reich bemalten, zumeist noch gar nicht alten und wenig beschädigten Statuen, die vordem der Athena geschenkt

Digitized by Google

worden waren, nicht etwa zu sammeln und zu bewahren, sondern auf die Schutthaufen zu werfen, um damit den Boden zu planiren, auf dem sie neue, viel bessere und schönere Statuen errichten zu können sich bewusst waren. Bis in unsere Tage haben jene Statuen im Schutte geruht, bis sie der Spaten wieder zu Tage gefördert hat und sie jetzt, wieder aufgerichtet, ein ganzes Museum füllen.

In jenen Zeiten gab es nur was wir unabsichtlich entstandene Museen nennen können, Anhäufungen von Kunstwerken aller Art in grossen Heiligthümern und an wichtigen öffentlichen Plätzen. Insbesondere die alten, weithin berühmten Tempel wurden durch die allmähliche Häufung von Weihgeschenken von selbst zu etwas wie Museen. So enthielt das uralte Heraion zu Olympia eine bedeutende Sammlung von Kunstwerken aus archaischer wie auch aus jüngerer Zeit, die man im späteren Alterthum selbst museumsartig geordnet zu haben scheint. In grossen Heiligthümern pflegten eigene Schatzhäuser, sogenannte Thesauren, sich zu befinden, die von einzelnen Staaten zur Aufnahme aller ihrer im Laufe der Zeiten dort darzubringenden kostbareren Weihgeschenke errichtet waren. Diese Geschenke bestanden indess nur zu einem kleineren Theile aus Statuen, zu weitaus grösserem aus Geräthen, Gefässen, Geweben, Schmucksachen, Waffen und dergleichen. Wir besitzen noch ansehnliche Reste von den Inventaren solcher Tempelschätze, die fast unsern Kunstgewerbemuseen gleichen mochten. Allein nicht nur Kunst und Handwerk, auch alles, was allgemeines Interesse beanspruchen konnte, pflegte man unter dem Schutze der Gottheiten in den Tempeln aufzustellen. So kamen auch allerlei seltene und merkwürdige Dinge in die Tempel, sogenannte Naturwunder, seltene Thiere, Felle, Knochen, Steine, merkwürdige Geräthe und Instrumente und vor allem auch Reliquien aller Art von mythischen wie von berühmten historischen Personen. So entwickelten sich die Tempel auch zu dem, was in neueren Zeiten die Raritätenkabinette und so manche lokale städtische und fürstliche Sammlungen boten. Der Sinn der grossen Masse hat sich allzeit rascher und lieber diesen Dingen als den eigentlichen Kunst-

Digitized by Google

werken zugewendet. Die Fremdenführer, die in den grösseren Heiligthümern zu einer ständigen Institution wurden, haben ohne Zweifel unendlich mehr auf jene Raritäten und Merkwürdigkeiten als auf die künstlerische Bedeutung der Weihgeschenke aufmerksam gemacht. Gleichwohl entwickelte sich eine lebhafte kultur- und selbst auch kunstgeschichtliche Forschung eben aus der Erläuterung, der „Periegese" jener mannichfaltigen in den Heiligthümern allmählich angesammelten Schätze.

Ganz verschieden von diesen von selbst durch die Frömmigkeit der Stifter gewordenen Museen sind die absichtlichen Sammlungen als werthvoll geschätzter Kunstwerke. Reichen jene in ein hohes Alterthum zurück, so finden wir die Anfänge zu diesen erst in der Zeit der Nachfolger Alexanders. Sind jene aus dem Schoosse des Volkes selbst herausgewachsen und als Eigenthum der Götter auch allen Verehrern derselben zu eigen, so sind diese dagegen die privaten Schöpfungen einzelner Individuen.

Die Grundstimmung zu diesem persönlichen Sammeln älterer Kunstwerke bildet ein Gefühl eigener Schwäche, das Gefühl, dass etwas höheres, besseres als es die eigene Zeit vermag, vorangegangen ist, eine Sehnsucht nach entschwundener Schönheit. Die Zeit der Diadochen ist die erste in Griechenland, wo eine solche Stimmung aufkommen konnte, sie ist die erste, in welcher leidenschaftlich ältere Kunstwerke gesammelt wurden. Die kunstsinnigen Könige von Pergamon scheinen hierin vorangegangen zu sein. Schon Attalos I. scheint gesammelt zu haben, mehr noch Eumenes II., der in den Hallen um den Athenatempel kostbare Werke älterer Meister aufstellte, und Attalos II. war ein leidenschaftlicher Sammler von älteren Gemälden, und die berühmten alten Wandbilder, die nicht käuflich waren, wie die des Polygnot zu Delphi, hat er, wie es scheint, eigens kopiren lassen. Seit wir die Kunst der eigenen Zeit dieser Könige genauer kennen durch die erfolgreichen Ausgrabungen zu Pergamon, verstehen wir wohl, wie ein feineres Gemüth sich nach der verlorenen Schönheit der älteren Zeit, die nun zur klassischen ward.

Digitized by Google

hinsehnen musste. Die aufsteigende Entwicklung der griechischen Kunst schliesst mit der Alexander-Epoche ab. Wenn man neuerdings diesen Satz eine Zeitlang in der Freude über die neuen Funde von Pergamon durch letztere umgestossen wähnen konnte, so haben diese ihn in Wirklichkeit nur erst recht bestätigt. Die griechische Kunst, die sich bis zur Epoche um 300 v. Chr. in rapidem, unablässigem Fortschreiten entwickelt hatte, blieb hier stehen; sie wusste, dass ihr nichts wesentlich Neues zu schaffen übrig gelassen war. Denn die vollste Wirklichkeit, die selbst vor der Benutzung des Abgusses vom Lebenden in der Plastik nicht zurückschreckte, und der vollkommene Ausdruck aller stärksten Leidenschaften war damals schon erreicht worden. Wer weiter wollte, musste in die Manier, in die Uebertreibung und das Virtuosenthum verfallen. Wie sehr dies Loos die Künstler am pergamenischen Hofe traf, sehen wir jetzt aus den Skulpturen des Gigantenfrieses zu Pergamon, dessen grell übertreibende Weise zwar blendet durch virtuosenhaft prunkendes Geschick, doch innerlich roh und hohl ist und bar jedes wirklich neuen Elements; denn in den Motiven zehrt sie nur von der Vergangenheit. Da verstehen wir, dass man das Aeltere zu sammeln das Bedürfniss empfand, um sich an seiner Reinheit wieder zu erfrischen.

Indess dürfen wir uns dies Sammeln der hellenistischen Könige auch nicht zu weitgehend denken. Die äusseren Hindernisse, die ihm entgegenstanden, indem weitaus die meisten älteren Kunstwerke im festen Besitz von Heiligthümern waren, mussten sehr beschränkend wirken. Zwar begann man, das Aeltere, das man im Original nicht haben konnte, in Kopien sich zu verschaffen; allein die damaligen Künstler waren von ihrem eigenen Stil noch zu überzeugt, so dass sie nur sehr ungenau und frei zu kopiren wussten, wie die uns aus den Bauten bei der Bibliothek zu Pergamon erhaltenen Beispiele lehren.

Aus diesem Interesse an der vergangenen Kunst heraus entwickelte sich damals auch eine kunstgeschichtliche Forschung, die freilich in den Anfängen stecken blieb und keine volle Entfaltung gefunden hat. Auf die für einen pergamenischen König gewiss

Digitized by Google

unschwer ausführbare Idee, eine Auswahl aus dem überreichen Vorrath älterer plastischer Werke in Abgüssen oder auf Grund von Abgüssen gemachten exakten Kopien zu sammeln und diese historisch zu ordnen, scheint Niemand damals gekommen zu sein. Und doch wäre dies nur eine Uebertragung desselben Verfahrens auf das Gebiet der Kunst gewesen, das man damals der Literatur angedeihen liess, indem man in Alexandria wie in Pergamon sich Abschriften all der besten der älteren Literaturwerke verschaffte und sie wohlgeordnet in Bibliotheken aufstellte. Das lag natürlich hauptsächlich, aber doch nicht allein an der leichteren technischen Ausführung von Abschriften gegenüber den Kopien von Kunstwerken; das geschriebene Wort hat allezeit bei den Menschen in höherer Schätzung gestanden als das künstlerische Bild. Daher die frühere und reichere Entwicklung der Bibliotheken gegenüber der der Kunstmuseen. Daher auch die Thatsache, dass die Menschheit alten Schriftwerken gegenüber niemals so gänzlich stumpf gewesen ist, wie gegen alte Kunstwerke.

Nachdem Macht und Herrschaft über die griechische Welt von den hellenistischen Herrschern auf das römische Volk übergegangen war, hat das Sammeln älterer Kunstwerke und das Wiederholen derselben in Kopien einen ungeheuren Aufschwung und ungeheure Ausdehnung gewonnen. Der besiegten Griechen Kunst zog triumphirend ein in Rom, und die sie erst verachten zu dürfen glaubten, die rauhen Römer, wurden ihre eifrigsten und bewunderndsten Anhänger. Nicht dass alle öffentlichen Plätze und Hallen und Tempel in Rom sich allmählich mit griechischen Meisterwerken füllten, ist dafür bezeichnend — denn dies war ja nur die Beute des Siegers —, jener Triumph der griechischen Kunst zeigt sich vielmehr darin, dass bald jedes private Haus, jede Villa eines wohlhabenden Römers seine Sammlung von plastischen Kunstwerken und seine Bildergalerie, seine pinacotheca besass, wenn möglich alte Originale, wenn nicht, so doch sicher eine grosse Anzahl von treuen Kopien von Werken aus der vorhellenistischen griechischen Blüthezeit. Allein all dieses Sammeln

Digitized by Google

und Kopiren bei den Römern diente doch zunächst immer nur dem praktischen Zweck des Schmucks, der Entfaltung von Pracht und Luxus. Die grosse Aufgabe, die vor die Römer trat, als sie die ganze Fülle der vergangenen griechischen Kunst mit starker Hand an sich herangezogen, die Aufgabe, hier ordnend und forschend einzudringen, die Zeiten und Schulen und dann die einzelnen Individualitäten zu sondern, zu verstehen und in all ihrer Eigenart zu erfassen, in planmässigen, historisch geordneten, öffentlichen Sammlungen von Originalen und Kopien die Resultate jener Forschung Allen zugänglich darzulegen, diese Aufgabe haben die Römer kaum geahnt, geschweige erfüllt. Die gesunden, kräftigen Ansätze zu historischer Erforschung der älteren Kunst, die wir bei den Griechen in hellenistischer Zeit antreffen, haben keine weitere Entwicklung bei den Römern gefunden. Diese begnügten sich im Ganzen mit dem, was aus jenen Forschungen der Griechen in die Rhetorenschulen und in die Popularschriftstellerei gedrungen und so zu Gemeinplätzen geworden war. Eigenes haben sie so gut wie gar nicht hinzugethan. Aber auch bei den Griechen war der wissenschaftliche Sinn allmählich erstorben und erstickt im Gestrüppe der fruchtlosen Reden der Philosophen und Rhetoren und Schöngeister. Das ganze Alterthum hat trotz des Jahrhunderte hindurch fortgesetzten Kultus der vergangenen klassischen griechischen Kunst nichts gekannt, was wir wirklich als Kunstgeschichte bezeichnen könnten. Als Plinius in seiner grossen Encyklopädie alles Wissenswerthen etwas derart zu geben versuchte, war er genöthigt, es selbst mühsam zusammenzustoppeln aus allerlei Quellen, aus alphabetischen Künstlerverzeichnissen, chronologischen Tabellen, periegetischen und biographischen Notizen und dazu glücklicherweise auch aus kostbaren Urtheilen eines griechischen Künstlers, der noch unmittelbar am Rande jener herrlichen Epoche des aufsteigenden, rastlos lebendigen Schaffens in der griechischen Kunst gestanden hatte. All dies waren aber nur Keime und Ansätze zu historisch-kritischer Verarbeitung der vergangenen Kunst, die im Alterthum nie zu voller Entfaltung gekommen sind. Freilich dürfen

Digitized by Google

wir das Alterthum glücklich preisen, dass es verschont geblieben ist von jener Fluth seichter, phrasenhafter Handbücher der Kunstgeschichte, wie sie in unseren Tagen sich über uns ergiesst; aber ein Mangel der antiken Kultur bleibt es immer, dass bei der wunderbaren Fülle der vorhandenen, Jahrhunderte hindurch bewunderten, gesammelten, kopirten griechischen Kunstwerke doch keine gründliche, eindringende Forschung an sie sich angeschlossen hat. Auch hier kann man den Vorrang bemerken, den das geschriebene Wort vor dem Bilde besitzt: die klassische Literatur ward von den Alten wohlgeordnet in den Bibliotheken verwahrt und nach allen Seiten durchforscht, während Bilder und Statuen eben dem Schmucke dienten.

Die Kunstsammlungen an öffentlichen Orten in Rom waren alle ganz zufälliger Entstehung; was sie enthielten oder nicht enthielten, war nicht von Plan und Absicht, sondern nur vom Zufall abhängig. Die Werke der verschiedensten Epochen waren bunt untereinandergemengt. In den privaten Sammlungen mag, soweit sie aus Kopien bestanden, zuweilen wohl mehr System gewaltet haben; doch lässt sich dies nirgends mehr sicher erkennen. Wo wir grössere Komplexe von Kunstwerken überblicken, wie bei den Bronzen des der epikureischen Philosphie zugethanen Besitzers der herkulanischen Villa, oder bei den Skulpturen der Hadriansvilla bei Tivoli, herrscht auch hier das Durcheinander eines bunten Allerlei, das nur nach dekorativen Rücksichten geordnet erscheint.

Die privaten Sammlungen der Römer müssen viele kostbare griechische Originale enthalten haben. Ein klassisches Beispiel für die gewaltsame Art, wie ein römischer Kunstenthusiast der republikanischen Zeit sich in Besitz von alten Originalen zu setzen wusste, ist der durch Cicero berühmt gewordene Verres, dem wir seine gierige Kunstfreude gewiss als Milderungsgrund seiner Gewaltthaten gelten lassen wollen.

In augusteischer Zeit tritt der Gedanke auf, dass der Privatmann seine Kunstschätze der geniessenden Bewunderung der Oeffentlichkeit zugänglich zu machen habe. So dachte der edle Asinius

Digitized by Google

Pollio, der „spectari monumenta sua voluit“. Er öffnete seine stattliche Kunstsammlung dem Publikum; sie scheint freilich fast nur Werke relativ späterer Künstler enthalten zu haben; darunter war die mächtige Gruppe der Dirke, die wir den farnesischen Stier zu nennen pflegen.

Am konsequentesten und grossartigsten aber hat Agrippa den Gedanken erfasst. Dieser gewaltige Feldherr und Mitregent des Augustus, dessen Züge voll Energie und finsterem Ernst, strenger Selbstbeherrschung und durchdringendem Verstand wir aus vorzüglichen Porträts noch kennen, welcher der Nachwelt als der edelste Mann seiner Zeit erschien, Agrippa hatte einst in Rom eine prachtvolle Rede gehalten, die noch zu Plinius' Zeit existirte, darin er dazu aufforderte, alle die griechischen Meisterwerke der Plastik und Malerei für staatliches Eigenthum zu erklären und der Oeffentlichkeit zugänglich zu machen, während er diejenigen bitter tadelte, die jene Werke auf ihre Villen zerstreuen und verbergen, sie in die Verbannung der Villen vertreiben („in villarum exilia pelli“). Ein grossartiger Gedanke, eines wahrhaft grossen Mannes würdig: das Herrlichste, das die Kunst geschaffen, sollte nicht in den Besitz des Einzelnen kommen, der es verschliessen und verbergen kann; es soll der Gesammtheit, dem Staat gehören, der es Jedem darbietet, der es geniessen kann und geniessen will; es ist ein Besitz der Menschheit, der vor privater Willkür gesichert sein muss.

Indess die Rede Agrippa's verhallte; sein Freund Augustus hat die Ausführung des Gedankens offenbar nicht für opportun gehalten; er wird den Widerstand jener reichen und mächtigen Privaten gefürchtet haben, in deren Palästen und Villen so viel der kostbaren griechischen Werke verborgen waren. Das grossartige öffentliche Museum, das Agrippa vorschwebte, blieb nur ein schöner Traum. Da hatte es wieder das geschriebene Wort viel besser. Schon Julius Cäsar beschäftigte sich unmittelbar vor seinem Tode mit der Idee, eine grosse öffentliche Bibliothek in Rom zu gründen, welche die ganze griechische und römische Literatur umfassen und die der gelehrte

Digitized by Google

Varro zusammenbringen und ordnen sollte. Nachher hat Asinius Pollio den Plan in kleinerem Umfang mit privaten Mitteln ausgeführt und hat Augustus die Bibliothek in der Säulenhalle der Octavia und die grössere beim Tempel des palatinischen Apollo eröffnet. Für die bildende Kunst geschah etwas Analoges nicht.

Während noch in der Epoche der Antonine das Wiederholen der älteren klassischen Kunstwerke durch Kopien in hoher Blüthe steht, tritt dann im 3. Jahrhundert ein rascher Verfall ein. Die Auswahl dessen, was noch wiederholt wird, schrumpft eng zusammen und die Kopien werden gänzlich trocken und schematisch. Man kann aufs deutlichste erkennen, wie der Sinn des Sehens, die Fähigkeit, künstlerische Formen aufzufassen und zu verstehen, allmählich dahinschwindet. Das hängt mit jener gewaltigen Wandlung des antiken Geisteslebens im 3. Jahrhundert zusammen, die zumal im Neuplatonismus ihren Ausdruck gefunden hat. Das Gemüth der Menschen ist von ganz anderen Dingen occupirt und kann sich nicht mehr dem heiteren Geniessen und Schauen der künstlerischen Formen hingeben; man wird ängstlich, trübe und wagt nur nach dem Geist und der Bedeutung, nicht mehr nach der Form zu fragen. Wohl wissen die professionellen Wortkünstler, die Sophisten und Rhetoren noch mit reichem Wortschwall über Kunstwerke zu reden; aber je mehr sie sagen, desto deutlicher wird es, wie wenig sie mehr zu sehen verstanden.

Das Kopiren hört gänzlich auf und man begnügt sich mit dem Vorrath vorhandener Statuen, die man bei Neubauten nur neu aufstellt und nach alter Gewohnheit zum Schmucke verwendet. In dieser Weise hat auch die byzantinische Epoche die alte Kunst noch gepflegt; wie einst Rom, so schmückte sich jetzt Byzanz mit der Ueberfülle der noch erhaltenen älteren Statuen. Allein es gab keine Augen mehr, die ihre Schönheit fühlend zu sehen verstanden.

Und die herrlichen Werke sanken allmählich in Schutt und Trümmer, die ihnen entfremdete Zeit rauschte gleichgiltig über sie dahin. Eine leise Nachwirkung der Antike freilich, einem fern ver-

Digitized by Google

klingenden Ton vergleichbar, lässt sich durch das ganze Mittelalter hindurch verfolgen; ja selbst da, wo der nordische Geist einen mächtigen selbständigen künstlerischen Aufschwung nahm, in der Epoche der frühen Gothik in Frankreich scheint ein Lichtstrahl aus dem fernen Reich der Antike empfindende Künstleraugen getroffen und weithin wirkende Anregung gegeben zu haben, indem er den freien Stand der menschlichen Figuren und den grossen Zug und Schwung in Haltung und Gewandung hervorrief.

Das 15. Jahrhundert ist jene ewig denkwürdige gewaltige Epoche, wo die Kunst die Wirklichkeit von neuem wieder entdeckt, die Wirklichkeit mit all ihrem unendlichen Reichthum an individuellen Formen, der nun mit aller Frische und lebendigen Deutlichkeit von der Kunst wiedergegeben wird, naiver, wahrer, liebevoller als zu irgend einer anderen Zeit. Das war eine Entwicklung aus eigener Kraft und durchaus nicht hervorgerufen durch die Antike. Allein nun konnte es nicht mehr ausbleiben: auf diese scharf sehenden und fein empfindenden Augen musste die Antike mächtig wirken; es musste kommen, dass die Antike wieder begeistert gesucht, aufgegraben und gesammelt wurde. Zuerst verhielt man sich sehr klug und richtig gegen sie und entlehnte nur das Aeusserliche, Ornamentale und Tektonische von ihr und liess sich trotz aller Bewunderung im übrigen nicht stören. Doch bald erwies sich die neu erstandene als zu übermächtig, und es ist eigentlich traurig zu sehen, wie die Kunst im 16. Jahrhundert sich theilweise durch die Antike aus der eigenen Bahn reissen liess und von den besten Vorzügen, die sie bis dahin geziert, einzubüssen begann.

Wir hören unter Leo X. durch keinen Geringeren als Rafael von dem grossartigen Plane, das ganze antike Rom mit all seinen Prachtbauten wenigstens in Zeichnung wieder herzustellen. Allein wir vernehmen nichts davon, dass man gestrebt hätte, die zahlreich aufgegrabenen Reste der alten Kunst geordnet zu allgemeiner Benutzung in öffentlicher Sammlung zu vereinigen. Die sozialen Zustände der Zeit liessen einen solchen Plan schon gar nicht aufkommen. Die

Digitized by Google

ausgegrabenen Kunstwerke wurden Eigenthum der zahlreichen grossen und kleinen geistlichen und weltlichen Fürsten und Herren, welche sie zur Ausschmückung ihrer Paläste, Häuser und Villen zu verwenden beliebten, wo man sie in den Gärten und Gärtchen, in den Höfen, in den Treppenhäusern, an den Wänden und selbst auf den Dächern der Gebäude als Dekoration anzubringen pflegte. Wie diese Antikensammlungen im 16. Jahrhundert aussahen, darüber belehren uns noch manche Zeichnungen aus jenen Zeiten, und an vielen Orten ist jene alte Aufstellungsart noch heute erhalten.

Es sind sicherlich unendlich viele und kostbare dem Boden entrissene Reste der antiken Kunst auf diese Art wieder zerstört worden und uns verloren gegangen. Gar Vieles ist durch Misshandlung und durch das Stehen im Freien in Gärten und Höfen geborsten und verdorben, und Anderes ist durch nachlässige Gleichgiltigkeit und Willkür beim Zusammensetzen zerbrochener Theile und dem Ergänzen fehlender entwürdigt und entstellt worden. Da kümmerte sich Niemand ernstlich, ob ein Kopf ursprünglich zu einem Körper gehörte, wenn er nur ungefähr dem dekorativen Zweck genügte. Und dieses Unwesen der Misshandlung der Antike durch die Sammler, das zum Theil bis in unsere Zeilen sich hinein erstreckt, betraf gerade die wichtigsten Reste der alten Kunst, die der grossen Plastik. Da hatten es die kleineren Alterthümer besser, insbesondere die Münzen, die Gemmen, die kleinen Bronzen und die Porträtbüsten, in denen man durch die Literatur bekannte Persönlichkeiten des Alterthums vermuthete. Diese Dinge, zu denen sich in der Regel auch Inschriftsteine zu gesellen pflegten, wurden von Anfang an eifrigst gesammelt und in Kabinetten vereinigt, die sich in den Studierzimmern und Bibliotheken der Gelehrten und der gelehrten Studien holden Fürsten und Herren bildeten. Auch hier kann man wieder jene höhere Schätzung erkennen, die dem geschriebenen Worte zugebilligt wird, gegenüber dem blossen Bilde; denn nur wegen ihres näheren Verhältnisses zu Schriftwerken und fast nur des historischen und antiquarischen, viel weniger des künstlerischen Werthes wegen hat man sie gewürdigt

Digitized by Google

und gesammelt. So erwuchsen in den Bibliotheken und Studierzimmern die ersten Kunstsammlungen von wissenschaftlichem Charakter. Aber die wirklich grossen Kunstwerke liess man daneben unbekümmert von privater Willkür verunstalten und draussen als Dekorationen verkommen. Die Künstler, die sich allein für sie wirklich interessirten, nahmen vorlieb mit dem Zustande, wie er war, den zu ändern ihnen die Macht fehlte; und worauf es ihnen ankam, nicht das eindringende Erkennen und Verstehen der alten Kunst, sondern nur die Anregung für das eigene Schaffen, konnten sie auch so gewinnen.

Die Ansätze, die sich in der Renaissancezeit zu würdigerer Behandlung und Sammlung der Antiken finden, sind spärlich und ohne Entwicklung geblieben. Im Jahre 1471 schenkte Papst Sixtus IV. einige kostbare Antiken, die bis dahin verstreut waren, insbesondere grosse Bronzen, der Stadt Rom in den Palast der Konservatoren auf dem Kapitol. Allein diese wurden hier gerade wie in den Privatpalästen zum Schmucke des Hofes, des Treppenhauses und der Zimmer benutzt, und es dauerte noch Jahrhunderte, ehe sich aus diesem Antikenbesitz der Stadt, wiederum durch Stiftungen kunstsinniger Päpste, ein wirkliches grosses öffentliches Museum entwickelte. Und ebenso war der Statuenhof im Belvedere des Vatikan, den Julius II. durch Bramante errichten liess und der einige der werthvollsten der damals bekannten Statuen, den Laokoon und den Apollo, aufnahm, nur eine dekorative Anlage von derselben Art, wie sie die Privatpaläste hatten, und es dauerte auch hier Jahrhunderte, bis jene Werke, von Gefahr und Unbilden beschützt, ein Theil des späteren gewaltigen vatikanischen Antiken-Museums wurden.

Auch ausserhalb Italiens war es mit den Kunstsammlungen nicht anders: auch hier gab es nur private Sammlungen, in denen die höheren Kunstwerke, Bilder und Statuen, nur zur Dekoration von Schlössern und Palästen dienten, während die kleineren den Kuriositätenkabinetten der Herren oder den Bibliotheken der Buchgelehrten zugetheilt wurden. Ein wirkliches Verständniss der Dinge, das sich

Digitized by Google

auf ihren Kunstwerth ebenso wie ihre historische Bedeutung innerhalb der antiken Kultur erstreckte, zeigt sich nirgends; wohl aber reger Eifer des Sammelns; insbesondere in Frankreich, wo König Franz I. voranging, der seine Schlösser, besonders Fontainebleau, mit zahlreichen Kunstwerken ausstattete, die er aus Italien erwarb, sowohl Gemälden wie auch antiken Skulpturen, der auch zuerst die Einsicht hatte, von denjenigen Meisterwerken der Plastik, die er nicht im Original erwerben konnte, sich Abgüsse zu verschaffen; kleinere Alterthümer, vermischt mit ethnographischen Merkwürdigkeiten, nahm das „Cabinet des curiosités" zu Fontainebleau auf. Auch Ludwig XIV. sammelte in ähnlicher Weise für das Schloss zu Versailles und zahlreiche Privatleute folgten im kleinen dem Beispiel der Grossen. Auch in Spanien, dann in Deutschland, hier zumeist im 18. Jahrhundert, fanden sich Fürsten, die in gleicher Weise sei es die Schlösser und deren Gärten schmückten, sei es Raritäten- und Kunstkammern anlegten. In München gab es eine hervorragende Sammlung dieser Art schon im 16. Jahrhundert, die Kunstkammer und das Antiquarium Albrecht V., voll Kuriositäten und durch Ergänzung entstellter, missdeuteter, unverstandener Antiken. Ein zu Anfang des 18. Jahrhunderts erschienenes Buch, eine „Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritäten-Kammern in beliebter Kürtze zusammengetragen und curiösen Gemüthern dargestellet von C. F. Neickelio" ist ein reiches Verzeichniss von Museen jener Zeit in ganz Europa, beginnend mit dem ältesten Naturalienkabinet, als welches die Arche Noä bezeichnet wird, aber auch charakteristisch für das im ganzen sehr niedrige geistige Niveau, auf dem damals das Publikum und die meisten Sammlungen selbst noch standen.

In England hat Karl I. Antiken gesammelt, die freilich 1649 in öffentlicher Auktion verschleudert wurden, und der Earl Arundel hatte aus dem klassischen Osten gar manche griechische Reste zusammengebracht, die nachher zerstreut wurden und zum Theil verkamen. Da erwachte im 18. Jahrhundert infolge der steigenden

Digitized by Google

Bildung und steigenden Schätzung der antiken Skulptur im englischen Adel die zur Mode führende Begier, nach Weise der italienischen Herren, die Schlösser mit antiken Marmorwerken zu schmücken. Es begann eine Wanderung von Antiken nach England, wo sie auf den Landsitzen des Adels verschwanden und bald vergessen und vernachlässigt in einen neuen Todesschlaf verfielen, aus dem sie erst in unseren Zeiten deutsche Gelehrte zuweilen zu erwecken sich bemüht haben.

Indess die Idee, dass die Meisterwerke vergangener Kunst nicht der privaten Willkür anheimfallen sollten, die sie verstecken, verbergen und verderben kann, sondern dass sie der Allgemeinheit zugänglich zu machen sind, musste doch endlich zum Durchbruch kommen. Es geschah dies zuerst in der Epoche um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, wo allenthalben die Rechte breiterer Kreise auf Theilnahme am höheren geistigen Leben sich Anerkennung verschaffen. In Rom entstand unter den die Kunst wie die Wissenschaft pflegenden Päpsten Clemens XII. und Benedikt XIV. auf dem Kapitol dem Konservatorenpalast gegenüber das erste grosse öffentliche Museum. Der heutige Bestand des kapitolinischen Museums kam im Wesentlichen schon damals zusammen. Hier war ein Zentrum für gelehrte und künstlerische Bestrebungen. Hier arbeiteten die Künstler in einer „Accademia del nudo“, hier die Gelehrten in ihrer Akademie für römische Alterthümer und Geschichte. Hier, vermuthet der Biograph Winckelmanns, scheinen diesem die Grundzüge seiner Kunstgeschichte aufgegangen zu sein. Bald folgte auch der vatikanische Palast, der sich in der Zeit unmittelbar nach Winckelmanns Tode unter den Päpsten Clemens XIV. und Pius VI. zu einem öffentlichen Antikenmuseum, dem grossartigsten der Welt, ausbildete. Hier standen endlich die Statuen nicht mehr bloss zur Verzierung privater Anlagen, sondern ihrer selbst willen und zum Genusse Aller, die da kommen und geniessen wollten.

Auch in Frankreich zeigten sich Spuren des neuen Geistes. Ludwig XV. liess eine Auswahl von Gemälden aus Versailles in das

Digitized by Google

Palais du Luxembourg zu Paris bringen, allwo sie seit dem 14. Oktober 1750 allwöchentlich zweimal öffentlich zugänglich waren. Auch die Münzsammlung wurde (1741) aus Versailles nach Paris und zwar in die Bibliothek gebracht, die seit 1747 der allgemeinen Benutzung eröffnet wurde. Dagegen der grosse König Friedrich II. von Preussen dachte offenbar noch gar nicht daran, dass die alten Kunstwerke auch für Andere im Lande Bedeutung haben könnten. Die reichen Sammlungen, die er erwarb, verwendete er zum Schmucke seines Ruhesitzes Sanssouci, und noch 1770 liess er gar die Antikenschätze der Kunstkammer zu Berlin in den neu dafür gebauten kleinen Gartenpavillon, den sog. Antiken-Tempel, im Parke beim Neuen Palais bei Potsdam bringen, wo sie nicht nur schlecht und unsicher aufbewahrt, sondern auch so gut wie vollständig unsichtbar und von jeder Möglichkeit der Benutzung abgeschnitten waren. Erst 1798 wurde die alte Kunstkammer in Berlin wiederhergestellt. Auch die schöne Dresdener Antikensammlung stand bis 1785 in den Pavillons und Bretterschuppen des grossen Gartens „wie die Heringe gepacket."

In die Zeit um die Mitte des 18. Jahrhunderts fällt in England die Stiftung einer Sammlung, die bald zu der allergrössten Bedeutung emporsteigen sollte und in welcher der moderne Geist der allgemeinen Benutzbarkeit und Oeffentlichkeit sich von Anfang an am klarsten ausspricht, die Stiftung des Britischen Museums. Dessen Sammlungen sind hervorgewachsen nicht aus der Dekoration von Palästen und Villen — die königliche Familie und der Adel Englands, der eben damals so zahlreiche Antiken aus Italien auf seine Landsitze schleppte, stand jener Gründung gänzlich fern — sondern aus jener zweiten Art der älteren Sammlungen, die sich an Bibliothek und Studierzimmer des Gelehrten anschloss. Es war das Vermächtniss eines Arztes und Naturgelehrten Hans Sloane, das 1753 vom Staate übernommen und 1759 als British Museum eröffnet wurde, eine Bibliothek und grösstentheils naturwissenschaftliche Sammlungen, an welche sich Alterthümer aus verschiedenen Ländern anschlossen.

Digitized by Google

Das Ganze war von Anfang an bestimmt zum allgemeinen Nutzen, „for the general use and benefit of the public", wie es in der Stiftung heisst. Eine solche von wissenschaftlichem Geiste getragene Sammlung konnte das Schöne und Schönste in sich aufnehmen — und das Glück, das über dieser Stiftung waltete, fügte es, dass bald das Wunderbarste an reiner Schönheit, das uns aus dem Alterthum geblieben, die Parthenonskulpturen ihr anheimfielen — allein sie konnte auch das Unscheinbare, Verstümmelte, aber dem Wissenden und feiner Fühlenden doch unendlich Werthvolle bei sich empfangen und brauchte sich nicht mit den modern aufgeputzten restaurirten dekorativ wirkenden Schau- und Schmuckstücken zu begnügen. Das Britische Museum ward eine Freistatt — lange Zeit die einzige — für unergänzte, von moderner Hand unberührte originale Kunstwerke aus Griechenland und dem Orient. Hier versammelten sich bald alle die wichtigsten Werke, aus denen wir allmählich eine von Winckelmann in Rom noch ungeahnte alte Kunstgeschichte aus orientalischen und griechischen Originalen haben aufbauen können. Doch dies fiel erst unserem Jahrhundert zu.

Am Ende des vorigen aber steht ein gewaltiges Ereigniss, das auch die Kunstsammlungen Europas mit völliger Umgestaltung bedrohte: die französische Revolution und die ihr folgenden Kriege. In Frankreich war die nächste Folge, dass aller bisher königliche Privatbesitz an Kunstwerken Nationaleigenthum wurde, ebenso wie der Staat auch die Kunstschätze der Kirchen und Gemeinden an sich zog. Der Palast des Louvre wurde 1791 zum öffentlichen Zentralmuseum gemacht, das er seitdem geblieben ist. Bei den Kriegen mit dem Auslande wurde — zuerst 1797 im Frieden mit dem Papste zu Tolentino — als Grundsatz aufgestellt und ausgeführt, dass der Sieger berechtigt sei, alle Kunstschätze, die ihm gefielen, aus Kirchen und Schlössern sich anzueignen und zu entführen. So strömten denn bald, hauptsächlich aus Italien, dann auch aus den Niederlanden, Deutschland, Oesterreich und Spanien die Kunstwerke nach Paris. Alle die bekanntesten und berühmtesten Skulpturen und Gemälde

Digitized by Google

und dazu unzählige andere Kunstwerke bis zu den kleinsten hinab traten den Weg an nach dem Louvre, wo sich Kisten über Kisten häuften. Umsonst war der Widerspruch eines Quatremère de Quincy, der das Herausreissen der römischen Werke aus ihrem natürlichen Zusammenhange mit der zurückbleibenden Masse in Rom tief beklagte. Mit glänzenden Worten schilderte der von Napoleon bestellte Ordner der Schätze, Denon, in einer Rede im Institut National 1803 das bisher Erreichte: „Occupé tout à la fois de tous les genres de gloire, le héros de notre siècle pendant la tourmente de la guerre, a exigé de nos ennemis les trophées de la paix et a veillé à leur conservation. Des milliers de manuscripts envoyés par ses ordres ont enrichi nos bibliothèques; des tableaux sans nombre, des bas-reliefs, des portraits rares et précieux, des vases, des colonnes, des tombeaux, des colosses, et jusqu'à des rochers façonnés, ont traversé des terres et des mers ennemies, ont franchi les montagnes, remonté nos fleuves et nos canaux et sont arrivés jusque dans nos salles pour élever d'éternels monuments de dépouilles opimes.“ Nur ein Theil, kaum ein Drittel, wurde geschickt und wirkungsvoll in den Räumen des Louvre aufgestellt, das Uebrige nur magazinirt oder gar nicht ausgepackt. Jene Säle aber boten nun freilich einen einzig grossartigen Anblick. Die herrlichsten Werke der Skulptur und Malerei, die man bisher nur zerstreut an entfernten Orten mühsam hatte aufsuchen können, und gar manches vergessene, verschollene köstliche Werk aus fernen Schlössern und Klöstern kam hier zusammen, und eines half das andere erklären. Es war ein grosser Gedanke in dieser Vereinigung alles Besten in dem einen Musée Napoléon, das 1803 eröffnet ward. Und die Sammlung sollte, so proklamirte man, der ganzen Welt, der ganzen gebildeten Menschheit gehören; die Franzosen sollten nur die Bewahrer des Schatzes sein als das Volk, dessen Arm ihn auch mit dem Schwerte zu beschützen stark genug war. Die Sammlungen wurden in der That auch auf das liberalste geöffnet, wie damals kaum eine andere und waren für jede gelehrte Arbeit auch den Fremden völlig zugänglich. Hätte der Zustand

Digitized by Google

länger gedauert, würde er gewiss auch fruchtbare Wirkungen gezeitigt haben. Hier war etwas von jenem Programm erfüllt, das Agrippa einst den Römern entrollte: die Vereinigung aller kostbaren alten Kunstwerke in öffentlichem, Jedem zugänglichem Staatsbesitze. Ständen nicht Eitelkeit, Ruhm-, ja Raubsucht und Gewaltthat dahinter, wir müssten günstiger von jener Schöpfung denken, die 1815 mit Napoleons Herrschaft in Trümmer ging. Die entführten Kunstwerke wanderten wieder zu ihren früheren Besitzern zurück.

Und dennoch: der Gedanke, dass die edelsten Kunstwerke der Menschheit gehören und desshalb von den Staaten verwaltet und zugänglich gemacht werden sollten, hatte bedeutend an Macht gewonnen. Am deutlichsten offenbarte sich die neue Zeit in Berlin. In charakteristischem Gegensatze zu dem zurückbleibenden Oesterreich, wo die alten Zustände fortdauerten, zeigt sich hier das fortschreitende Preussen. Der klar und nüchtern denkende pflichttreue König Friedrich Wilhelm III. hatte schon gleich nach seiner Thronbesteigung 1797 die königlichen Sammlungen als Staatseigenthum behandelt, ohne damit aufzuhören, aus eigenen Mitteln weiterzusammeln. Allein diese Erwerbungen in grossem Stile, die ganze Sammlungen umfassten, wanderten nicht mehr in die Schlösser hinaus; sie waren von vornherein der Allgemeinheit bestimmt. Der schon zu Anfang des Jahrhunderts auftauchende Gedanke, dass in Berlin auf der Basis der königlichen Sammlungen ein öffentliches, alle Zweige der Kunst umfassendes Museum zu errichten wäre, derart wie die erstaunte Mitwelt es in Paris hatte erstehen sehen, gewann immer festere Gestalt, bis er endlich in dem 1830 eröffneten prächtigen Schinkel'schen Bau verwirklicht dastand.

Und in demselben Jahre ward eine andere Schöpfung in Deutschland vollendet, die, der reinen Begeisterung eines Einzigen entsprungen, einzig in ihrer harmonischen Vollendung dasteht: die Glyptothek König Ludwig I. Eine private Sammlung, die aber der Allgemeinheit bestimmt und, für Jeden eröffnet, einen Jeden zu erfrischen, zu erheben berufen war. Eine Schöpfung, die in gleicher

Digitized by Google

Weise von wissenschaftlich-historischem, wie von ästhetisch-künstlerischem Sinn getragen wurde: ein Segen für das Vaterland.

Wie breit und mächtig sich die öffentlichen Kunstsammlungen in Europa und bald auch jenseits des grossen Ozeans im Laufe dieses Jahrhunderts, an dessen Ende wir stehen, entwickelt haben; wie daneben zahllose private Sammlungen einhergehen, in denen frisches individuelles Leben pulsirt, die aber nun nach kürzerem oder längerem Laufe zumeist in die grossen Ströme der öffentlichen Museen fliessen oder zuweilen durch hochherzige Stiftung sich selbst in öffentliche Anstalten verwandeln, wie die grossartige Glyptothek des Herrn Jacobsen in Kopenhagen, die Schöpfung reinster Begeisterung und edelsten Bürgersinns, dies alles ist uns gegenwärtig und liegt deutlich vor uns. Dagegen mag es vergönnt sein, bevor wir diese Betrachtungen schliessen, an der Schwelle eines neuen Jahrhunderts stehend, hinüberzublicken und uns zu fragen, welche Erwartungen, welche Forderungen wir an die zukünftige Entwicklung der Kunstsammlungen richten sollen.

Zunächst ist ganz unzweifelhaft, dass das Sammeln von Kunstwerken vergangener Kulturperioden nur dann verschwinden könnte, wenn wir selbst in Barbarei versänken. Denn mag man auch sehnsüchtig nach jenen glücklichen Zeiten zurückblicken, wo es nur eine naive kühne Kunst und keine Museen gab, Barbaren wären wir, wollten wir heute die Augen schliessen vor Produkten der Vergangenheit, von denen wir wissen, dass sie nie so wiederkehren können. Und bei dem Sammeln wird sich lauter und lauter die Stimme erheben, dass die Werke vergangener Kunst ein Allgemeinbesitz der Kulturmenschheit sein und allen denen zu eigen, frei zugänglich und benutzbar sein sollen, die sie verstehend und liebend aufsuchen wollen. Und gegen diesen Ruf wird die Romantik derer verstummen müssen, die für die malerische Verborgenheit alter Kunstwerke unter den schattigen Gängen von Gärten und unter dem Hausrathe der Wohnungen privater Sammler schwärmen. Also die Museen werden im kommenden Jahrhundert gewiss nicht verschwinden,

Digitized by Google

sondern sich mehren und wachsen. Allein, wenn nicht alle Anzeichen trügen, so wird das folgende Jahrhundert einen besseren Gebrauch von den Museen machen als das neunzehnte. Es ist ja gewiss nicht zu leugnen, dass der haltlos hin und her schwankende Eklektizismus und die eigene Stillosigkeit, welche einen grossen Theil der Kunst unseres Jahrhunderts charakterisiren, mit der mächtigen Entwicklung der Museen in innerem Zusammenhange steht. Man hat das Alte allzuviel nur nachgeahmt. Allein ich glaube, je mehr wir fortschreiten im wirklichen Erkennen und vollen Verstehen aller gewesenen Kunstepochen, desto weniger werden wir uns an sie nachahmend klammern und desto freier werden wir selbst werden. Je mehr also die Museen ihre Pflicht thun werden, je mehr wir mit gesteigerter Empfindung auch das Fremdeste und Fernste haben verstehen lernen, desto bewusster und fester werden wir unsere Eigenart entgegensetzen. Der schwankende Eklektizismus unseres Jahrhunderts wird nur eine Uebergangsstufe gewesen und das zwanzigste Jahrhundert wird Eigenart und volles Verstehen des Fremden zu vereinigen wissen.

Indess auch die Museen werden sich in vielem ändern müssen. Denn etwas gesundes spricht ja auch aus jener romantischen Opposition gegen unsere Museen, der gesunde Widerwille gegen die gedrängte Häufung der armen, aus ihrer natürlichen Luft und Umgebung herausgerissenen und hier zusammengepferchten Kunstwerke. Ja wenn wir sie dorthin wieder zurückversetzen könnten! Aber jene Luft, jene Umgebung, sie existiren nicht mehr, sie sind für immer dahin. Die uns gebliebenen Kunstwerke sind immer nur Reste, nur Stücke, Scherben eines einstigen Ganzen, das längst zerschellt ist. Nicht heben also lässt sich jenes Uebel der Museen, wohl aber mildern. Und darin bleibt der Zukunft noch unendlich viel zu thun. Denn es ist wahr, die meisten unserer Museen sind wüste Magazine, angelegt in prunkenden Palästen; und keines, weder Magazin noch Palast, ist das rechte für das alte Kunstwerk.

Digitized by Google

Es war eine natürliche Folge der von uns überblickten historischen Entwicklung, dass die Museen zunächst in Palästen oder ähnlichen Gebäuden entstanden. Und als man nun eigene Bauten als Museen zu errichten hatte, ging man unwillkürlich vom Palasttypus aus. Es ist dieser Palasttypus der Museen, der vor allem in Zukunft aufzugeben ist. Ein deutliches Beispiel, wie wenig geeignet er ist, bieten die neuen Museen zu Wien: glänzende prachtvolle Paläste, in welche die Kunstwerke gewaltsam hineinmagazinirt sind, worunter denn gerade das Beste am meisten zu leiden hatte; man dachte zunächst offenbar nur daran, prunkende, effektvolle Räume herzustellen; man übertönte mit deren gewaltig lautem Orchester den stillen Gesang der Kunstwerke selbst, der nun nur wie leises Klagen zu uns dringt. Das oberste Gesetz muss sein, dass der Museumsbau sich nach den Kunstwerken richte, nicht diese nach jenem. Das aber ist nicht möglich bei dem festen Gefüge des Palastsystems: es ist dazu eine ganz andere lockere, schmiegsame Fügung nöthig, die sich immer elastisch biegen lässt, wie gerade die Kunstwerke es verlangen. Je mehr Freiheit, je mehr Möglichkeiten ein Bau der Aufstellung und auch ihrer Veränderung lässt, desto besser wird er sein. Man wird von losen, verschiebbaren Zwischenwänden mit Vortheil Gebrauch machen und vor allem die Einrichtungen alle so treffen, dass nur der Ton, der von dem Kunstwerke selbst ausgeht, mächtig an unser Ohr dringt und alle Umgebung nur leise begleitend mittönt.

Insbesondere ist auch die Degradation des Kunstwerkes durch dekorative Benutzung desselben zu vermeiden. Das Schlimmste ist, wenn die alten Werke nur zur Dekoration der neuen Räume herabgewürdigt werden, oder wenn man in Museen die Art der Aufstellung imitirt, welche die Werke oft in den mit Teppichen und Hausrath überladenen Wohnungen der Privatsammler gefunden haben.

Und jedes wahrhaft gute Kunstwerk muss möglichst isolirt werden; man muss es ihm gönnen, dass es allein zu Wort kommt, da es sonst nicht verstanden werden kann. Auch dies ist natürlich

Digitized by Google

in unseren Magazinpalästen ganz undurchführbar. Man braucht Raum, weiten, losen Raum, den der Aufstellende sich ganz nach Bedürfniss umgrenzen kann.

Allein neben jenen wahrhaft guten und grossen alten Kunstwerken gibt es die Masse von geringen, die doch auch wichtig sind, weil sie uns jene verstehen helfen; aber man wird sie nicht aufstellen wie jene. Man wird in den Museen durchaus eine scharfe Trennung einführen müssen zwischen dem Bedeutenden und dem Geringen. Dass man dies bisher zu wenig gethan, hat eben so manchen feiner Empfindenden zum Feinde aller Museen gemacht. Das Gute soll alles einzeln, isolirt dem ungestörten Genusse dargeboten werden, das Geringe aber muss, von jenem getrennt, in Gruppen wissenschaftlich geordnet, als übersichtliches und leicht zugängliches Studienmaterial sich darstellen. Gleich verkehrt ist es, das Gute durch Vermischung mit dem Geringen zu erdrücken, wie das Geringere ganz zu verbannen und in dunklen Magazinen verkommen zu lassen; verkehrt auch das neuerdings vielfach beliebte Verfahren, das Geringere aus den grossen Zentralmuseen auszusondern und den kleineren Provinzialsammlungen zuzuweisen; denn in letzteren können solch herausgerissene Stücke meist gar nichts nützen, indem sie unverstanden bleiben müssen, während sie dort erst ihre Bedeutung erhalten durch den Zusammenhang, in dem sie stehen und dessen ungestörte Anschauung für das wissenschaftliche Verständniss unentbehrlich ist.

Jene Sonderung des Inhalts der Museen in zwei verschieden zu behandelnde Theile kann aber nur von eindringendem, tiefem Verständniss der Werke ausgehen. Es ist eine der wichtigsten Errungenschaften in der Geschichte der Museen in diesem Jahrhundert, dass man die Leitung derselben allmählich fast allgemein aus der Hand von Dilettanten in die von Kunstgelehrten gelegt hat. Es ist ein Irrthum, wenn man oft geglaubt hat, das Wissen und das künstlerische Empfinden schliesse sich aus, während sie sich gegenseitig nur ergänzen und helfen. Nur das Wissen allein kann zum wirk-

Digitized by Google

lichen Verstehen führen. Und das verstehende Kunstempfinden wird um so tiefer sein, je mehr die nothwendige Vorstufe des Wissens überwunden, je freier dadurch die Aussicht ist. Dem Kunstgelehrten ist das köstlichste Resultat seiner Arbeit die volle, reine Empfindung des Kunstwerks. Die Museen nun müssen immer im unmittelbarsten Kontakt mit der Kunstwissenschaft stehen. Sie können nur richtig geordnet, geniess- und benutzbar gemacht werden, wenn unablässige wissenschaftliche Arbeit an ihnen thätig ist. Die Zahl der wissenschaftlichen Beamten ist an den meisten Museen, insbesondere auch den grossen des Auslandes, noch viel zu klein, so dass diese nicht entfernt der ihnen gestellten Aufgabe gewachsen sind. Die Zukunft wird sie bedeutend vermehren. Dann wird ein Theil derselben der Nutzbarmachung der Sammlungen auch dadurch dienen können, dass sie etwa in lebendigem mündlichen Vortrage die Dinge regelmässig öffentlich erläutern, gleich den staatlichen Exegeten in den Heiligthümern des Alterthums. Nur der ununterbrochene Zusammenhang mit der Wissenschaft erhält ein Museum lebendig und auf der Höhe seiner Zeit. Nur er kann verhüten, dass die Sammlungen durch dilettantisches Durcheinanderwerfen, das nur auf verständnisslosen äusserlich dekorativen Aufbau sieht, geschädigt werden.

Die wissenschaftliche Arbeit verlangt aber nicht nur ihrem Fortschreiten stetig entsprechende Aenderungen der Anordnung und Aufstellung, sondern auch ebenso stetige Ergänzung und Erweiterung der Sammlung. Es sind erstarrte todte Museen, die auf einem Flecke stehen bleiben.

Die zwei Hauptarten von Sammlungen werden mit der Zeit sich wohl noch schärfer trennen als bisher: die Lokalmuseen im weitesten Sinne, als die an den Ursprungsorten der Denkmäler befindlichen, deren Inhalt nicht durch freie Wahl, sondern durch die Pflicht bestimmt wird, das aufzunehmen, was an dem Orte sich erhalten hat. Und dann jene örtlich nicht bedingten allgemeinen Museen, welche eine freie Auswahl von Kunstwerken aus allen Gegenden vereinigen, um an ihnen die Hauptepochen der Kunstgeschichte

Digitized by Google

zu verdeutlichen. Ohne Nachbildungen können diese letzteren Museen ihren Zweck nicht erreichen, wenn sie sich nicht begnügen wollen, eine ganz zufällige, durch örtliche Bedingungen nicht begründete Auswahl von Originalen zu bieten. Diese Museen nun werden vermuthlich mit der Zeit immer mehr nur auf Nachbildungen angewiesen werden, und jene Lokalmuseen werden an Kraft und Umfang wachsen. Ja vielleicht wird man später — in der Periode der Abrüstungs- und Friedenskonferenzen sind weitere Ausblicke wohl gestattet — erkennen, dass alle Kulturnationen ein gemeinsames Interesse an der verlorenen Kunstwelt haben, dass diese allen denen gemeinsam gehört, die sie sich geistig zu eigen gemacht haben. Dann wird man vielleicht auf dem Wege internationaler Vereinbarung dahin kommen, den Lokalmuseen zu ihrem vollen Rechte zu verhelfen, d. h. die Kunstwerke, welche die letzten Jahrhunderte so willkürlich durch die ganze Welt zerstreut haben, wieder so viel wie möglich an die Orte zurück zu versammeln, aus denen sie ursprünglich hervorgegangen waren. Den Anstoss hiezu könnte wohl die Thatsache geben, dass in den klassischen Ländern Italien und Griechenland weder die vorhandenen materiellen, noch geistigen Kräfte ausreichen, um allein die ungeheure Pflicht zu tragen, welche ihnen die Hinterlassenschaft des Alterthums auflädt. Die Kunstwissenschaft und die Museen in diesen Ländern sollten von den Kulturnationen gemeinsam betrieben und geleitet, und die ihnen im Laufe der Zeiten entführten Kunstwerke wieder zurückerstattet werden. Wie viel zerrissene Glieder würden sich dann wieder zusammenfinden zu neuen herrlichen Leibern! — Indess der Gedanke ist nicht einmal ganz neu: Zu Anfang des Jahrhunderts, als gewaltige Umwälzungen den Boden für kühne Pläne geebnet, trug sich König Ludwig I. von Bayern als Kronprinz 1814 mit der grossen Idee, alle von Napoleon nach Paris geschleppten Kunstwerke nach Rom zu schaffen, um sie dort in einem europäischen Museum unter dem Schutze der vereinigten Mächte aufzustellen. Ob uns das folgende Jahrhundert solche internationale Museen an den klassischen Stätten bringen wird? — Auch

Digitized by Google

unserem Vaterlande wäre es aber zu wünschen, wenn es die heimischen und ihm entführten alten Kunstwerke einst wieder in neuen lebendigen Lokalmuseen würde vereinigen können!

Noch eines, ehe wir schliessen: es gibt eine dritte Art von öffentlichen Kunstmuseen, die wir bisher nicht erwähnt, die der modernen, der lebenden Kunst gewidmeten. Von ihnen hoffen wir, dass sie im kommenden Jahrhundert verschwinden mögen; und wir wünschen es nicht aus Missgunst gegen die lebendige Kunst, sondern weil wir sie lieben. Sind jene Museen in unserem Jahrhundert doch nur durch diejenigen Zustände möglich geworden, die einer lebendigen Kunst feindlich sind. Die Museen sind die Orte für die erstorbene, die todte Kunst, in deren Reste wir uns dort wieder mühsam hineinleben müssen. Was in den Museen hängt, ist zunächst hier als wissenschaftliches Studienobjekt, zu dessen Verständniss wir durch Forschung im Vergangenen uns den Weg bahnen müssen. Die moderne Kunst sollte nicht wünschen, schon zu Lebzeiten behandelt zu werden wie das Alte. Die Reste des Vergangenen müssen wir ja auf die Haufen aufstapeln, die wir Museen nennen, das moderne Lebendige soll sich da vertheilen, wo modernes Leben ist. Es mögen auf private wie staatliche Initiative möglichst viele, häufig wechselnde Ausstellungen von modernen Schöpfungen zum Studium und zur Anregung veranstaltet werden. Aber in die monumentalen Museen, die Bewahrer des Alten, gehört das Lebende nicht; sie haben sich dahin nur verirrt als in die einzigen Asyle der Kunst in einer Zeit, die von einer praktischen Verwendung jener so wenig wissen wollte. Und dazu kam die moderne Theorie von der Zwecklosigkeit der Kunst. Von der haben die gesunden klassischen Zeiten nichts gewusst; die haben ihre Kunstwerke alle für feste Zwecke geschaffen. Solche gebe man unseren Künstlern wieder! Und Gemeinde und Staat helfe der lebenden Kunst, nicht indem sie für Museen kaufen und zu den Todten hängen, sondern indem sie lebendige Aufgaben verschaffen! Und an solchen wird kein Mangel sein, wenn man sie mehr suchen wird. Warum sind die Kirchen, die Kirchhöfe, die

*

Digitized by Google

Wandelgänge und Erholungsräume der Theater, die Konzertsäle, die Warteräume der Eisenbahnen, die Lesehallen, die öffentlichen Bäder, die Gerichtsgebäude, kurz all die Plätze, wo das öffentliche Leben pulsirt, nicht voll von neuen Kunstwerken? Werken, die man in Zwischenräumen zum Theil wechseln, austauschen könnte, um die Aufmerksamkeit immer neu zu fesseln?

Die Losung der Zukunft soll sein: Freude an frischer, lebendiger Kunst und unmittelbare, vielseitigste Beschäftigung für sie — Ehrfurcht, liebevolles Verstehen und Pflegen den Werken der Vergangenheit!

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

AM107.411
Ueber Kunstsammlungen in alter und
Fine Arts Library
AGX4946
3 2044 033 331 752

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

AM 107.411

Furtwängler, Adolf, 1853-1907

Ueber kunstsammlungen in alter und

DATE	ISSUED TO
01 05	I.L.L. Dumbarton Oaks
	10

AM 107.411

Digitized by Google

Digitized by Google